

La *Apoteosis de Claudio* y su pedestal moderno: la celebración imperial de los Habsburgo hispanos

EN 1664, UN ENFERMO FELIPE IV LLAMABA A SU LADO A su antiguo servidor Girolamo Colonna (1604-1666). El ahora cardenal Colonna debía acompañar hasta Viena a la hija del rey, la infanta Margarita de Austria, la cual celebraría allí su boda con el emperador Leopoldo. Tan solo unas semanas después de su regreso a Madrid, en marzo de 1665, el cardenal Colonna escribía a su sobrino, el condestable Lorenzo Onofrio, para describirle su exitosa entrevista con Felipe IV, de la que obtendría magníficas prebendas¹. Al logro diplomático debió de contribuir la extraordinaria recepción del regalo que el cardenal llevó consigo para el rey de España: «Su majestad, que Dios guarde, ha agradecido en extremo la estatua del águila y la ha colocado en la estancia de su despacho, viéndola con gusto cada día. Ha causado mucho ruido por la corte»². El regalo elegido por el cardenal era excepcional: nada menos que una de las antigüedades romanas más importantes de las encontradas durante el siglo XVII y una de las más celebradas por los anticuarios de la Urbs, la llamada «Apoteosis de Claudio» (fig. 1). Además, su identificación en aquellas fechas como una estatua que representaba la divinización imperial, motivó que una familia tan filoaustríaca como los Colonna la relacionara hábilmente con los Habsburgo, creando una fértil polisemia de simbologías que la convertían en una pieza todavía más singular³.

La escultura había sido encontrada en unos terrenos pertenecientes a la familia Colonna en el ducado de Marino, en una localidad denominada Re Pavolo, junto a

la antigua Via Appia. La fecha del hallazgo y su entrada en las colecciones de la ilustre familia romana no han sido del todo aclaradas, aunque se pueden situar entre mediados de los años veinte y finales de los cuarenta del siglo XVII⁴. La colección Colonna contó con excelentes maestros dedicados a la restauración de sus estatuas. El gran condestable Filippo Colonna (1578-1639) demostró su fino gusto por la escultura al interesarse por artistas de la talla de François Duquesnoy (1597-1643), al que «descubrió» en su juventud, cuando acababa de llegar a Roma⁵. Tiempo después, en los años cuarenta, sería un discípulo de este flamenco, Orfeo Boselli (1597-1667), el que trabajaría asiduamente para el hijo de Filippo Colonna, el citado cardenal Girolamo. Este escultor romano se convirtió en uno de los artistas más frecuentes en las empresas patrocinadas por el prelado, al que retrató en un bello busto, y es uno de los personajes determinantes para conocer el devenir de la escultura del *Claudio*, ya que él mismo se ocupó de su restauración en el palacio Colonna de Roma (fig. 2).

Además de ser un prolífico escultor en la Roma del *Seicento*, Orfeo Boselli realizó una interesante aportación teórica en sus *Osservazioni della scoltura antica*⁶. Las *Osservazioni* son un paso intermedio en la teorización del «bello ideal» durante el siglo XVII, a medio camino de las innovaciones de los Carracci, Giovanni Battista Agucchi y el Domenichino en la primera mitad del siglo y la posterior sistematización de Giovan Pietro Bellori⁷. Además de su veneración hacia las obras de la Antigüedad y la denominada *maniera greca*,



1. Anónimoromano, *Monumento funerario del general augusteo M. Valerius Messalla Corvinus*, llamado «Apoteosis de Claudio», h. 20 d. C. Mármol blanco, 100,5 x 92,4 x 73,5 cm; y Anónimo, *Pedestal con emblemas de la familia Cybo*, h. 1620. Mármol blanco, 84,7 x 124 x 127 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-225)

la obra teórica de Boselli contiene un sostenido interés en la práctica de la escultura y la restauración, profundizando en la dignificación de la figura del restaurador⁸; la función de este no se contrapone a la del escultor sino que, por el contrario, constituye una de sus funciones más elevadas⁹. Y es entre los ejemplos de restauraciones que propone donde nos comenta su actuación sobre el *Claudio*¹⁰, que considera uno de sus trabajos primordiales:

«Et ultimamente, col parere de più dotti, essendo io eletto a ristaurare la statua dell'Imperatore Claudio deificato, sobre una Aquila et Trofei de Signori Colonesi, quale l'Eminent. Colonna ha portata in dono al Re di Spaga vïo ho faticato in guisa che ne ho riportato premio e lode; sopra la quale feci anco un discorso, esplicando il di lei significato per l'istessa eminenza.»¹¹

Desgraciadamente, no se ha encontrado el discurso académico que Orfeo declaraba haber realizado sobre la restauración del busto de Claudio, dedicado al cardenal Colonna. Para apreciar su trabajo tenemos que conformarnos con las actuaciones de las que ha quedado muestra en esta pieza: principalmente en parte de las alas del águila y en distintos elementos del grupo de armas¹². Más polémica es la actuación de Boselli en el busto de Claudio, cuya extraña iconografía ha despertado sospechas sobre su antigüedad (ver fig. 3)¹³. Quizá, como pensaba Winckelmann, los *dotti* del siglo XVII creían erróneamente que la villa en la que se encontró la pieza había sido propiedad del emperador Claudio, por lo que le adjudicarían la representación del águila tal y como pensaban que se realizaba en las *consacratio* imperiales¹⁴. El conocimiento de los textos de Dion Casio y, sobre todo, la *Historia* de Herodiano, donde se describen en extenso las ceremonias de apoteosis imperial en las que un águila era soltado sobre la pira funeraria como representación de la ascensión del César junto a Júpiter¹⁵, pudieron llevar a la confusión por enfocar una costumbre del siglo III hacia tiempos pretéritos¹⁶. En todo caso, sí sabemos que las intervenciones de los restauradores en las piezas antiguas durante el siglo XVII solían ser muy agresivas y que, con su actuación, podían modificar profundamente el sentido de una obra. Así, los trabajos de escultores como Alessandro Algardi o el propio Boselli eran contemplados como auténticos fraudes o pastiches ya en la centuria siguiente¹⁷. Sea como fuere, Boselli no dudó en considerar la cabeza del *Claudio* entre los ejemplos antiguos a la hora de abordar los retratos escultóricos¹⁸ y de señalar, como veíamos, que

había contado «*col parere de più dotti*» para la realización de su trabajo. La pieza debió de restaurarse hacia 1657, cuando el florentino Giovanni Battista Galestruzzi firmó los grabados gracias a los que tenemos la primera imagen de la escultura¹⁹.

Es significativo que, al año siguiente, la escultura, ya considerada como la representación de la *consacratio* del emperador Claudio, fuese utilizada como modelo para conmemorar la elección de Leopoldo I de Habsburgo como rey de romanos. En los festejos que se celebraron delante del palacio Colonna de Roma, el cardenal Girolamo y su sobrino, el condestable, quisieron subrayar la condición filohabsbúrgica de la familia colocando un monumento en el que se representaba al emperador Leopoldo I encima de un águila, inspirado en esta pieza, en un lugar de excepción:

«Indi è che Sabbatho mattina 21 del corrente Setiembre (giorno di San Matteo Apostolo) sù la Piazza de' Signori Colonesi à Santi Apostoli v de bellissima machina de' fuochi artificiatì. Era ella vn' altissima base ottangolare a trè ordini; Nel primo si vedeuano ben compartiti nelle otto prospettive Globo con Corone Imperiali, Palme intrecciate, e l'accennata Impresa di Sua Maestà cesarea col motto Consiglio, & Industria; Su'l Cornicione del secondo, che era adornato con medaglie de gli Imperatori Austriaci, erano Nelly otto Angoli altrettante figure, denotanti diuerse Virtù, come la Religione, la liberalità, la Giustizia, la Benignità, ed altre. E nel terzo sopra vn cumulo di Tamburri, Bandiere, ed Arme Turchesche si eleuaua vn'Aguilà volante alla quale soprastaua vna statua raffigurante Sua Maestà Cesarea, coronata di alloro, con lo Sctero alla destra. La Machina in tutto era alta otto, e più canne, bianca, compartita di verde, & oro; E questo Artificio fù vn Esemplare di vn bello, ed antichissimo rilieuo di marmo rappresentante la fauolosa Deificazione di Claudio, che si conserva nell'Insigne Galeria dell'Eccellentissimo Signor Gran Contestabile Colonna.»²⁰

La utilización de un modelo similar al de la escultura del *Claudio* en las fiestas de homenaje al nuevo emperador es especialmente significativa para comprender cómo fue relacionada por los Colonna con la familia Habsburgo; en definitiva, aclara la simbología de la que se la dotó para su elección como regalo del rey de España, Felipe IV, entonces el miembro más poderoso de la familia Habsburgo y de cuya protección dependía la supervivencia de los Colonna.

En 1664, Giovan Pietro Bellori contemplaba la pieza, que identificaba como la «Deificazione di Claudio», todavía en el palacio Colonna, pero añadía que estaba destinada

a convertirse en un presente para el monarca hispano²¹. En los años siguientes, la escultura seguiría apareciendo entre los mejores ejemplos de obras de la Antigüedad romana en los repertorios anticuarios más difundidos, como el *Admiranda romanorum* de Pietro Santi Bartoli y Giovan Pietro Bellori (fig. 3)²² o *La Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon²³. Lo más elocuente es que su influjo también se reflejaría a la hora de crear una iconografía del retrato áulico, como ejemplifica la inspiración que encontró en ella Gian Lorenzo Bernini a la hora de afrontar el retrato del monarca más pujante de su tiempo, su conocido busto de Luis XIV²⁴. Por lo tanto, en los años sesenta del siglo XVII, la estatua del *Claudio* poseía una polisemia de significados a cual más destacado. Por una parte, era una celebrada antigüedad romana que servía como ejemplo de retratística imperial; de este modo se podía ligar a la estirpe imperial moderna y a la familia Habsburgo. Pero además, este modelo también servía para crear una línea de iconografía áulica a la hora de representar la majestad de los monarcas más poderosos. Todo ello la convertía en la pieza ideal que Girolamo Colonna podía elegir para homenajear al rey de España, del que pretendía conseguir grandes beneficios para su familia, cuando fue llamado a Madrid en 1664.

El cardenal estuvo siempre muy ligado a España y especialmente a Felipe IV. Estudió ambos derechos, civil y canónico, en Alcalá de Henares y fue sumiller de cortina del joven Felipe. Cuando regresó a Madrid en 1665, los cortesanos más veteranos todavía le recordaban de su estancia en la corte cuarenta años antes, tal y como describía el cantor real y amigo de Velázquez, Lázaro Díaz del Valle²⁵. Colonna fue también un decidido protector de las artes. Adquirió una gran cantidad de pinturas, que lo revelan como un apasionado coleccionista, e igualmente se preocupó por la arquitectura y por reformar el palacio familiar romano, continuando con la labor paterna, para crear una galería donde poder mostrar las magníficas colecciones artísticas que atesoraban los Colonna²⁶.

Las exequias imperiales de la Roma antigua habían tenido una influencia marcada en los rituales funerarios renacentistas, que en el caso de los Habsburgo se enriquecieron por la utilización del águila como emblema familiar, lo que les permitía desplegar una formidable variedad de significados. Horozco y Covarrubias (1610), por ejemplo, dedica uno de sus emblemas a la memoria de Felipe II colocando un águila que porta entre sus



2. Orfeo Boselli, *El cardenal Girolamo Colonna*. Roma, Palacio Colonna

garras una bola del mundo —tan cercana al orbe en el que apoya su pata el águila de la *Apoteosis de Claudio*— y que se dirige al sol, mientras en el texto explicativo se cita expresamente la descripción de la apoteosis imperial entre los romanos. Horozco se muestra asimismo conocedor de las medallas antiguas que representan esta apoteosis imperial y las relaciona expresamente con la muerte y las virtudes del rey de España²⁷.

En muchos retratos escultóricos, la idea de la relación recíproca entre el busto y su soporte fue ampliamente retomada desde mediados del siglo XVI y es significativa en los retratos de Carlos V, como en una de sus representaciones en bronce realizada por Leone Leoni (1509-1590) en la que el busto del emperador es sostenido por un águila lo que, además del significado propiamente dinástico del ave, emparenta una vez más al



3. Pietro Santi Bartoli, *La Apotheosis de Claudio*, h. 1693. Aguafuerte sobre papel, 345 x 245 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (G-3072)

monarca con el mundo antiguo y con los emperadores romanos²⁸. La creación de este tipo de representaciones podría vincularse con las diferentes monedas de la Antigüedad, en las que el águila de Júpiter porta la imagen del dios sobre su cabeza, como las que ilustran los *Discours de la religion* del famoso erudito lionés Guillaume Du Choul (h. 1496-1560)²⁹. También hay que tener en cuenta la utilización del águila de alas extendidas de forma idéntica a como Alciato la utiliza para identificar a la Fortaleza en su emblema XXXIII, y a esta con el propio Carlos V³⁰. El César Carlos era considerado el iniciador de una nueva estirpe real en España. Con este fin había nacido la primera idea del monasterio del Escorial, un panteón real que reco-

giese los cuerpos de los descendientes del ilustre antecesor —proyecto que Felipe IV decidió con firme voluntad llevar por fin a término—, y la misma idea de primogenitura dinástica contenía el gran cuadro de Tiziano, *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* en el Salón de los Espejos, centro simbólico de representación del Alcázar. Felipe IV, naturalmente, seguía manteniéndose fiel a esa idea de estirpe hereditaria que ascendía a Carlos V y que desembocaba en él mismo. Así ocurre, por ejemplo, en la portada calco-gráfica de Juan de Courbes para la Capilla Real de Vicencio Tortoreti, donde Carlos V y Felipe IV aparecen unidos en alusión directa al pasado y el presente de la monarquía austríaca en la defensa de la fe católica³¹.

La mejor prueba de que la escultura del *Claudio* fue interpretada en la corte española en la línea simbólica que venimos desarrollando hasta aquí, es decir, como una imagen imperial que entroncaba con la familia Habsburgo y, especialmente, con la cabeza de los Austrias españoles, el César Carlos, la encontramos en uno de los retratos del nuevo rey de España, Carlos II (fig. 4). Fechado hacia 1667, y por lo tanto uno de los primeros retratos que le muestran como rey de España, representa al joven monarca simbólicamente acompañado por la imagen de sus ancestros, dando fe de la fecunda línea de sucesión dinástica familiar. Pero es significativo que, en un lugar privilegiado, la efigie del emperador Carlos V aparezca sustituyendo a la del emperador Claudio sobre los trofeos representados en la escultura romana, como si esta aportara, gracias a su iconografía, una intrínseca idea de la majestad imperial que debió ser nítidamente percibida en la corte española³². En la pintura, la estatua del emperador se encuentra ya sobre un pedestal. En este se distinguen algunos relieves, pero el artista no lo reproduce con la suficiente nitidez como para distinguir los perfiles de la urna que hace de base para la *Apotheosis de Claudio*, con las alusiones a la familia Cybo. Sin embargo, como veremos más adelante, las fuentes documentales señalan que escultura y pedestal seguramente llegaron juntos a España y ambos formaban parte del regalo del cardenal Colonna.

El pedestal que ha servido como base a la escultura del *Claudio* desde entonces es una urna cuadrangular que intenta imitar ejemplares funerarios antiguos³³. Posee, en cada uno de los ángulos, un ave con las alas desplegadas que sostiene una cría en sus garras y que generalmente han sido identificadas bien como águilas o bien como águilas y fénix³⁴. Como este pájaro mítico también ha sido

interpretado el ave que se superpone a los relieves de cada lado, donde se representan cuatro ciudades sumergidas en sendos paisajes³⁵. La inmortalidad que desde la Antigüedad se le había supuesto al fénix o, más bien, su capacidad para volver a la vida desde su propia muerte, le habían otorgado una simbología de renovación y resurrección que fue aprovechada rápidamente por el cristianismo³⁶, y que se utilizó para simbolizar la *perpetuitas* política de la monarquía hasta bien avanzada la Edad Moderna³⁷. Sin embargo, y aunque los significados del fénix y el águila se complementan en muchos sentidos³⁸, es más comprensible interpretar las esculturas de las esquinas de la urna como águilas, tal y como han sido descritas en los sucesivos inventarios. En definitiva, es evidente que estas figuras portan un sentido apotropaico, tal y como lo tienen en las urnas antiguas, que se suma al relacionado con el mensaje simbólico que encierra el conjunto del pedestal, como veremos seguidamente.

De lo que no hay duda es de la especie de la otra ave que preside los lados del pedestal delante de las vistas de ciudades, porque corresponde a la empresa (o emblema) del noble italiano Alberico I Cybo Malaspina, primer príncipe de Massa y marqués de Carrara (1532/34-1623), tal y como aparece en las *Imprese illustri* de Girolamo Ruscelli (fig. 5)³⁹. El texto explicativo que acompaña a la empresa nos proporciona la clave para entender la imagen esculpida en el mármol: el ave que aparece subida en un cubo y contempla el sol y los signos zodiacales es una cigüeña. Ruscelli aclara también el significado del cubo en el que se apoya el ave, jugando con el sentido del apellido Cybo en las lenguas griega y latina, y simbolizando la firmeza de ánimo del linaje familiar⁴⁰. La cigüeña, que en la empresa mira directamente al sol —representado por el signo zodiacal de Aries—⁴¹ simboliza al propio Alberico y su mirada directa hacia Dios y hacia su señor, el rey Felipe II de España, como muestra de devoción y fidelidad⁴².

Los autores de empresas y jeroglíficos habían utilizado frecuentemente la figura de la cigüeña, un ave admirada ya desde la Antigüedad por el trato que dispensaba a sus progenitores cuando, ya debilitados por la edad, los cuidaba y atendía. Durante el Renacimiento, era símbolo de la piedad filial, significado que se extrapolaba a la política como reconocimiento debido por los servicios prestados⁴³. Así, Horapolo la hace representación del «hombre que ama a su padre»⁴⁴, mientras que Alciato la determina con el lema *GRATIAM REFERENDAM*, «Que hay que devolver los favo-



4. Seguidor de Sebastián Herrera Barnuevo, *Retrato de Carlos II niño*, h. 1667. Óleo sobre lienzo, 195 x 108 cm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano (Inv. 8473)

res»⁴⁵, y Horozco y Covarrubias la señala como «símbolo del hijo agradecido»⁴⁶. La referencia a su castidad también la configuraba como símbolo de fidelidad⁴⁷, en tanto que Ripa la identificaba tanto con la gratitud como con la prevención de las traiciones⁴⁸. Todos estos ejemplos muestran con claridad las intenciones de Alberico Cybo al crear



5. Girolamo Ruscelli, *Le Imprese illustri*, 2.^a ed. Venecia, 1566, libro II, p. 34



6. Moneda e Alberico Cybo, 1588. Fotografía por cortesía de Stack's Bowers Galleries

Fue un fiel aliado de los Habsburgo, estuvo al servicio de España desde 1558, al año siguiente se trasladó a Bruselas y acompañó a Felipe II en su regreso hasta Valladolid. También recibió sucesivas distinciones de la rama imperial de los Austrias: en 1568 el emperador Maximiliano II elevó el rango de Massa a principado y le concedió el título de marqués de Carrara; en 1590 Rodolfo II le otorgó la facultad de utilizar el águila en su escudo, lo que quizá no haya que olvidar por su relación con las águilas de las esquinas de la urna de mármol, y de acuñar moneda (fig. 6); posteriormente, Fernando II hizo de Massa ciudad imperial en 1620. Alberico sobrevivió a todos sus hijos, y su heredero fue su sobrino Carlo, segundo príncipe de Massa.

Alberico llevó a cabo un sostenido intento por glorificar a su familia. Fue muy aficionado a la heráldica⁴⁹ y fomentó los estudios histórico-genealógicos de varios eruditos orientados a unos fines muy precisos: lograr un pasado más antiguo y noble para sus ancestros en concordancia con sus altas aspiraciones⁵⁰. Una de las cuestiones que más le interesó subrayar fue el posible origen griego de su familia, y para ello no sólo gustó de utilizar la letra «Y» en su apellido en contra de la «I», sino de escribir en lengua griega el mote de su escudo, como también vemos en el mármol del pedestal del *Claudio*. Si en la empresa de Ruscelli se hacía referencia nuevamente al agradecimiento y vasallaje a Felipe II con el lema *EN KYBO EYXPIETIA* («En

su emblema: homenajear a su señor, Felipe II, prometerle fidelidad y presentarse presto a rendirle nuevos servicios.

Alberico I Cybo Malaspina era el descendiente de una familia genovesa que había cobrado un gran protagonismo en la política italiana durante el siglo XV. Gian Battista Cybo (1432-1492), su bisabuelo, se convirtió en papa y gobernó la Iglesia con el nombre de Inocencio VIII desde 1484 hasta 1492. Su alianza con Lorenzo el Magnífico, a cuyo hijo —el futuro León X— nombró cardenal y a cuya hija, Magdalena de Médicis, casó con su propio hijo Francesco Cybo en 1487, proporcionó protección a su familia durante los sucesivos papados mediceos. Así, los padres de Alberico Cybo fueron Lorenzetto —nieto del Magnífico e Inocencio VIII y asimismo sobrino de León X— y Ricciarda Malaspina. A la muerte de su madre, en 1553, Alberico se convirtió en marqués de Massa y conde de Carrara.

Cybo gracias») sobre la urna, la cigüeña sostiene en su pico una filacteria con las palabras *KAI EGO MEN EN KYBO* («Y yo también [formo parte] de los Cybo»), subrayando de nuevo el mensaje de fidelidad familiar⁵¹. Este se recalca con las figuras de las águilas de las esquinas, que portan el lema latino *SIC QUI SUBIS IN MEOS*: «Así quien asciende entre los míos». Estas últimas palabras, junto a la actitud de las águilas sosteniendo a sus crías en lo que parece ser un nido, hacen referencia a la vieja creencia según la cual estos animales obligaban a sus polluelos a mirar fijamente al sol, lo que secunda la acción de la cigüeña en el relieve. El objetivo era asegurarse de que efectivamente criaban a miembros de su especie, expulsando a aquellos que no conseguían aguantar el resplandor solar. Fue un tema muy utilizado por los emblemistas de la Edad Moderna y aquí de nuevo se relaciona con el mensaje conjunto del pedestal: la fidelidad y el compromiso de la familia Cybo con sus parientes y deudos.

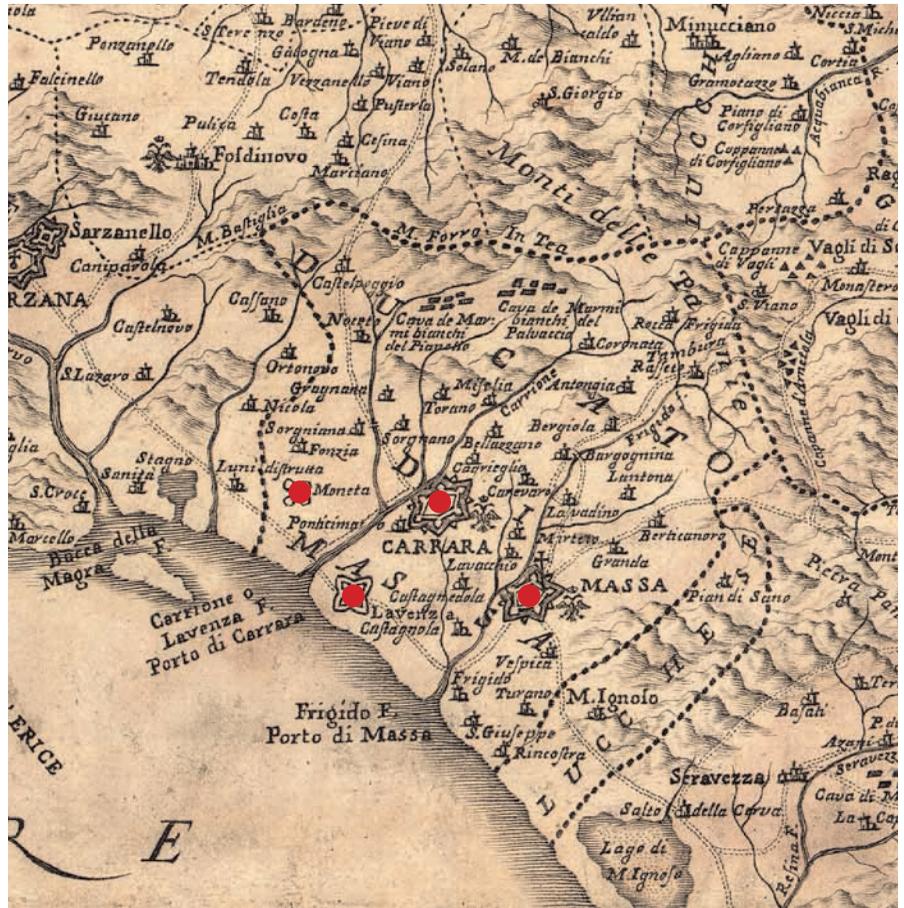
Las ciudades que aparecen en los relieves de la urna, detrás de las cigüeñas, también se relacionan con Alberico y sus posesiones hasta conformar una expresión plástica del poder de la familia Cybo. En tiempos de Alberico, los feudos de los Cybo comprendían el «*Principato di Massa & di Carrara nella lunigiana, del Contado di Riorentillo nell'Umbria, & del Marchesato d'Aiello nella Calabria*»⁵². Las cuatro ciudades que se contemplan en el pedestal pertenecen a la Lunigiana, un territorio de paisaje especialmente escarpado y montañoso que comprende el espacio entre los Alpes Apuanos y los Apeninos, por el que desciende el río Magra hacia el Mediterráneo. Históricamente, fue un territorio clave que servía de paso entre la Italia del norte y la Italia central, por la que discurría la célebre Via Francigena, itinerario de peregrinaje a Roma que fue también utilizado por sucesivos ejércitos invasores. Un territorio, en definitiva, frecuentemente disputado por genoveses y toscanos, poblado desde la Edad Media de plazas fuertes que aseguraban los enclaves estratégicos. Era al sur de la Lunigiana donde se ubicaban los enclaves Cybo, alrededor de las dos ciudades principales, Massa y Carrara (fig. 7).

Para identificar las cuatro ciudades representadas debemos referirnos al conjunto de vistas que se conservan en el Archivo Histórico de Massa, el conocido como *Corpus dei possedimenti*, donde aparecen plasmados los territorios pertenecientes a la familia Cybo. El conjunto de *vedute* es un extraordinario grupo de cincuenta y seis

dibujos de autor anónimo que se fechan en las primeras décadas del siglo XVII⁵³. Se han relacionado con el artista de corte, el pintor flamenco Justus Utens — que también realizó las famosas vistas de las villas mediceas para Ferdinando I de Médicis (Museo Firenze Com'era y Palazzo Pitti) — y con su hijo Domenico Utens. Son la figuración más antigua que se conoce de estos lugares y trazan un recorrido por los territorios pertenecientes a la Casa Cybo, no solo los situados en la Lunigiana sino también los que se encontraban en Umbría, Calabria o Campania⁵⁴. Todavía está en discusión si fueron o no encargados por el propio Alberico Cybo, aunque parece lo más probable. Lo cierto es que constituyen un repertorio visual que manifestaba el orgullo por las posesiones familiares dentro de la moda contemporánea por la realización de *vedute* de carácter urbano o cartográfico, y sin duda tienen un carácter conmemorativo del príncipe y su intervención en los numerosos enclaves ciudadanos.

Es a través de la figuración de las ciudades de la familia Cybo, representadas en el *Corpus dei possedimenti*, como podemos llegar a identificar las cuatro vistas representadas en las caras del pedestal de mármol. Además de Massa y Carrara, en el mármol aparecen los otros dos burgos que formaban parte de la *signoria* de Carrara: Moneta y Laveza (actual Avenza). No hay que olvidar que el 17 de febrero de 1554, Alberico se había convertido en marqués de Massa y Príncipe de Carrara, Avenza y Moneta por nombramiento del César Carlos V⁵⁵.

La más significativa de todas ellas es la representación de Massa, la capital de Alberico Cybo, en la que su intervención en el entramado urbano fue más destacada, modificando la vieja villa medieval y dando forma a una ciudad moderna y representativa (figs. 8 y 9). Alberico fomentó el desarrollo económico de la ciudad y sus modificaciones urbanísticas transformaron completamente su aspecto. Restauró el castillo medieval, una verdadera roca fuerte defensiva que había alojado a huéspedes ilustres como Carlos VIII de Francia, Carlos V o el papa Paulo III, y lo incorporó al casco urbano, reuniendo los diversos barrios y abarcándolos dentro de un nuevo lienzo de murallas. Además, estas intervenciones se completaron con la realización de un cuidadoso programa de plazas, calles, fuentes y la construcción del propio palacio ducal. La radical transformación de la parte baja de la ciudad llegó a recibir el nuevo nombre de *Cybea*, que la distinguía de la *Massa Vecchia*⁵⁶. La ciudad



7. Domenico Vandelli, detalle del ducado de Massa en el *Stati del serenissimo signor duca di Modena in Italia delineati colle strade principali, e parti de' dominj circonvicini*, 1746

de Massa ocupa uno de los lados largos del pedestal. Aparece rodeada de las montañas que la circundan, diferenciándose la parte alta de la ciudad, de donde emerge el castillo, de la baja, dispuesta por Alberico y rodeada por la muralla y los bastiones en punta de diamante⁵⁷.

En otro de los lados largos del pedestal figura la ciudad de Moneta, un pequeño burgo que históricamente había pertenecido a la antigua *signoria* de Carrara y de la que la separaba apenas un kilómetro (figs. 10 y 11). Aparece como un compacto grupo de edificios fuertemente amurallados, entre los que destaca la fortaleza medieval. En el caso de Carrara, su representación en el pedestal es una de las más cercanas al dibujo del *Corpus dei possedimenti* (figs. 12 y 13). Se puede apreciar el río Carione que atraviesa la ciudad, de donde sobresale la torre del Duomo. Carrara fue uno de los lugares donde más intervino per-

sonalmente el propio Alberico al construir su castillo, levantar la nueva muralla y delimitar la gran plaza pública, elementos que aparecen nítidamente en el pedestal. La cuarta ciudad es Laveza, que se ubicaba en la desembocadura del Carione y destacaba por la mole de su castillo de grandes torres circulares (figs. 14 y 15).

La cercanía de los relieves del pedestal con los dibujos del *Corpus dei possedimenti* indica también una posible fecha de realización de la obra, por lo menos en cuanto a una fecha *ante quem*, entre las décadas veinte y cuarenta del siglo XVII. Todos los datos que poseemos nos llevan a pensar que el pedestal llegó a España junto a la escultura del *Claudio*, pues siempre han aparecido unidos en los inventarios reales. Tal y como indicaba en su carta el cardenal Colonna, se ubicaron en el despacho de Felipe IV, y allí se describen en el inventario de 1666⁵⁸



8. Anónimo, *Vista de la ciudad de Massa (Corpus dei possedimenti)*, principios del siglo XVII. Massa, Archivio Storico



9. Detalle del relieve de la ciudad de Massa en el pedestal



10. Anónimo, *Vista de la ciudad de Moneta (Corpus dei possedimenti)*, principios del siglo XVII. Massa, Archivio Storico



11. Detalle del relieve de la ciudad de Moneta en el pedestal

y en el viaje de Cosme de Médicis en 1668⁵⁹. Además, la pintura atribuida a Sebastián Herrera Barnuevo o su taller, en la que Carlos II aparece junto a un trasunto de la *Apoteosis de Claudio* sobre el pedestal, se suele datar alrededor de 1667⁶⁰.

Como hemos comprobado, el pedestal del *Claudio* es un auténtico discurso a la mayor gloria de Alberico I y la familia Cybo, pero también contiene los elementos de su

emblema personal y las ciudades bajo su gobierno lo que lo convertía en un rotundo mensaje sobre la disposición de su familia al servicio del rey de España y de los Habsburgo, al recalcar la devoción filial de todos sus territorios hacia ellos, tal y como aparecen representados sobre el mármol. En este punto se podría especular sobre si algún miembro de la familia Cybo pudo haber pensado en enviar su propio regalo a Felipe IV, en unión con el del cardenal Colonna.



12. Anónimo, *Vista de la ciudad de Carrara (Corpus dei possedimenti)*, principios del siglo XVII. Massa, Archivio Storico



13. Detalle del relieve de la ciudad de Carrara en el pedestal



14. Anónimo, *Vista de la ciudad de Laveza (Corpus dei possedimenti)*, principios del siglo XVII. Massa, Archivio Storico



15. Detalle del relieve de la ciudad de Laveza en el pedestal

Aunque hasta el momento no hay base documental para ello, quizá no haya que descartar la figura del cardenal Alderano Cybo (1613-1700), gran bibliófilo y mecenas, y figura preponderante de la familia en la Roma de los años sesenta del siglo XVII⁶¹. Aunque muchos años después pasaría al bando francés, él y el cardenal serían recordados en el cónclave de 1655 como los dos representantes del monarca

español en la elección papal, lo que le había costado miles de ducados⁶².

Lo cierto es que ambas piezas, pedestal y *Apoteosis*, concordaban en una serie de aspectos que las convertían en un rico conjunto de polisémicas alegorías. La calidad del exquisito mármol de Carrara del pedestal y su idea-ción como urna funeraria con las águilas ubicadas en las

esquinas, conducían a la rememoración de las ceremonias de deificación imperial de la Antigüedad y, por lo tanto, secundaban la delicadeza de la escultura romana y la interpretación funeraria que se otorgaba a la *Apoteosis*. Además, el explícito mensaje de fidelidad a los Austrias que contenía el pedestal, acentuaba de manera definitiva la concepción habsbúrgica con la que los Colonna quisieron revestir la escultura romana. Esta unión entre las dos piezas, preñada de resonancias simbólicas, alegóricas y emblemáticas, fue así entendida desde su ubicación en el despacho de Felipe IV en el Alcázar de Madrid. A las propiedades puramente estéticas y de prestigio que otorgaba la posesión de una antigüedad única, se unían las circunstancias históricas y familiares que hacían que la *Apoteosis de Claudio* se convirtiera en un presente ideal para el rey de España. El biznieto de Carlos V poseería una pieza que subrayaría el vínculo de su propia familia con los emperadores de la Antigüedad, una circunstancia

recordada reiteradamente durante la Edad Moderna. El cardenal homenajearía así a Felipe IV al final de su vida como el monarca más poderoso de la cristiandad y recalcaría su firme lealtad al rey que tanto le había favorecido, ligando de nuevo la suerte de los Colonna con la monarquía hispana.

DAVID GARCÍA LÓPEZ es doctor por la Universidad Complutense de Madrid y profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Sus investigaciones se han centrado en las relaciones artísticas entre España e Italia y la literatura y los tratados de arte durante la Edad Moderna. Entre sus libros se pueden destacar *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España* (2008), *Arte y pensamiento en el Barroco: fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1680)* (2010), *Cartas de Miguel Ángel Buonarroti* (2008) y *La vida de Miguel Ángel por Ascanio Condivi* (2007).
davidgl@um.es

RESUMEN: El artículo estudia el monumento romano denominado *Apoteosis de Claudio* (E-225) y su pedestal del siglo XVII, pertenecientes al Museo del Prado, ambos regalados a Felipe IV por el cardenal Girolamo Colonna en 1665. Esta escultura fue entendida en la Corte española, según la interpretación de los anticuarios barrocos, como una apoteosis imperial, cuya posesión simbolizaba la entronización de los Habsburgo como justos herederos de la dignidad soberana establecida en la Antigüedad romana. Se completaba en su homenaje a los Austrias con el pedestal decorado con relieves de las ciudades que poseía la familia Cybo, que así manifestaba la fidelidad del príncipe de Massa hacia la monarquía hispánica.

PALABRAS CLAVE: Apoteosis de Claudio; coleccionismo de antigüedades; restauración de antigüedades; antigüedades romanas; Felipe IV; Girolamo Colonna; Alberico I Cybo; Massa; Orfeo Boselli; relaciones artísticas hispano italianas

SUMMARY: The article studies the Museo del Prado's Roman monument called the *Apotheosis of Claudius* (E-225) and its seventeenth-century pedestal, both of which were a gift to Philip IV from Cardinal Girolamo Colonna in 1665. In accordance with the interpretation of Baroque antiquarians, the sculpture was regarded at the Spanish court as an imperial apotheosis, and owning it symbolised the entronement of the Habsburgs as heirs to the sovereign dignity established in Roman Antiquity. To complete this tribute to the Habsburgs, it was paired with a pedestal decorated with reliefs of the towns owned by the Cybo family, thereby expressing the Prince of Massa's loyalty towards the Spanish monarchy.

KEYWORDS: Apotheosis of Claudius; collecting of antiquities; restoration of antiquities; Roman antiquities; Philip IV; Girolamo Colonna; Alberico I Cybo; Massa; Orfeo Boselli; artistic relations between Spain and Italy

Querría dedicar este trabajo a la memoria de Carmen Gómez García, recientemente desaparecida, quien participó activamente en el proceso de restauración de las esculturas de la *Apoteosis de Claudio* y su pedestal previos a la exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado durante el año 2002.

¹ En los avisos de la época ya se hacía mención de los numerosos e importantes beneficios obtenidos por el cardenal Colonna tras la entrevista, «*Che all' Eminentissimo Colonna nella sua Audienza di congedo avesse il Re conferito tre segnalati favori, primieramente, che la Carica di Condestabile resti in perpetuo nella Casa Colonna, nel secondo luogo la nomina al Cardinalato del Sig. Abbate Colonna suo nipote; e terzo, il Governo dello Stato di Milano in persona dell'Emin. Sua, il tutto per i buoni e fedeli servizi prestati alla Casa d'Austria nella Corte di Roma*», 9 de mayo de 1665, en *Sucesos del año 1665*, Biblioteca Nacional de España, sig. Mss. 2392, fol. 328.

² «*Sua maestà dio guardi ha gradito in estremo la statua dell'Aquila e l'ha collocata nella stanza del dispiaccio vedendola ogni giorno con gusto et ha fatto gran rumore per la corte*»; *Carteggio Lorenzo Onofrio Colonna*, 1665, n.º 22, 25 de marzo de 1665, Subiaco, Biblioteca de Santa Scolastica, Archivio Colonna; ya citada por S. SALORT PONS, *Vélezquez en Italia*, Madrid, 2002, pp. 113-114.

³ D. GARCÍA LÓPEZ, «A royal gift which 'ha fatto gran rumore per la corte', The Apotheosis of Claudius as Philip IV of Spain's glory», en M. VON BERNSTORFF y S. KUBERSKY (eds.), *Arte del dono. Scambio culturale tra Italia e Spagna (1550-1650)*. Studi della Biblioteca Hertziana, Milán (en prensa).

⁴ P.S. BARTOLI, *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani*, ed. en C. FEA, *Miscellanea Filologica critica e antiquaria*, t. 1, Roma, 1790, p. CCLXIV; sobre la fecha del hallazgo de la escultura, véase I. LAVIN, «Bernini's Death», *Art Bulletin*, vol. 55, 3 (1972), pp. 159-186, aquí pp. 180-181; F. CARINCI, «Il XVII secolo. Formazione di una raccolta», en *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture*, Roma, 1990, pp. 18-26; D. GARCÍA LÓPEZ, «La fortuna de un regalo regio. La Apoteosis de Claudio de Roma a Madrid», en *La Apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la época de*

Augusto y su fortuna moderna, Madrid, 2002, pp. 29-61, aquí p. 30.

⁵ Así lo describían los biógrafos antiguos, G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 270; F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...* [1681] ed. Facs., Florencia, 1974-1975, IV, p. 674.

⁶ M. PIACENTINI, «Le 'osservazioni della scultura antica' di Orfeo Boselli. Un inedito trattato del Seicento e la teoria della scultura dal Rinascimento al Barocco», *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 9, 1-6 (1939), pp. 5-35; J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Madrid, 1993, p. 528; P. DENT WEIL, «Contributions toward a History of Sculpture Technique. Orfeo Boselli on the restoration of Antique Sculpture», *Studies in Conservation*, vol. 12, 3 (1967), pp. 81-101; hasta el momento se conocen cuatro versiones manuscritas del tratado, la más completa es la conservada en la Biblioteca Corsini, que junto a la conservada en la Biblioteca del Palacio Doria-Pamphili han sido editadas como O. BOSELLI, *Osservazioni della scultura antica, dai manuscritti Corsini e Doria e altri scritti*, P.D. WEIL (ed.), Florencia, 1978; las de Florencia y Ferrara se han impreso como O. BOSELLI, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze de di Ferrara*, A.P. TORRESI (ed.), con introducción de M. FAGIOLO DELL'ARCO, Ferrara, 1994.

⁷ M.C. FORTUNATI, «Il trattato Osservazioni della Scultura Antica di Orfeo Boselli (1657-1661). Per una rilettura», *Storia dell'Arte*, 100 (2000), pp. 69-101.

⁸ E. DI STEFANO, *Orfeo Boselli e la nobiltà della scultura*, Palermo, 2002, p. 54.

⁹ O. ROSE PINELLI, «Orfeo Boselli o della professione del restauratore», en S. SETTIS (dir.), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*. III. Dalla tradizione alla archeologia, Turín, 1986, pp. 227-229; J. MONTAGU, *Roman Baroque sculpture. The Industry of Art*, New Haven, 1989, pp. 151-152.

¹⁰ ROSE PINELLI, *op. cit.* (nota 9), p. 229, nota 7, indica que Orfeo realiza este trabajo por indicación de Mario Frangipane.

¹¹ BOSELLI, P.D. WEIL (ed.) *op. cit.* (nota 6), fol. 172.

¹² S. BERTOLIN y C. GÓMEZ GARCÍA, «La restauración de la Apoteosis de Claudio», en *La Apoteosis de Claudio*, *op. cit.* (nota 4), pp. 65-81.

¹³ E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma, 1998, pp. 207-209 y 229 nota 103; S. SCHRÖDER, «La llamada Apoteosis de

Claudio. Monumento funerario del general augusteo M. Valerius Messalla Corvinus», en *La Apoteosis de Claudio*, *op. cit.* (nota 4), pp. 13-27.

¹⁴ J.J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, [1764], 2000, p. 247.

¹⁵ HERODIANO, *Historia del imperio romano después de Marco Aurelio*, Madrid, 1985, pp. IV, 2 y ss, pp. 213 y ss.

¹⁶ J. ARCE, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988, pp. 131 y ss.

¹⁷ A. PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del settecento*, Milán, 1990, p. 90; M. FERRETTI, «Falsi e tradizione artistica», en *Storia dell'arte italiana. Situazione, momenti, indagini. Conservazione, falso, restauro*, Turín, 1981, pp. 118-197, aquí pp. 151 y ss.

¹⁸ BOSELLI, *op. cit.* (nota 6). Manuscrito de la Biblioteca del Palacio Doria-Pamphili, fol. 42; *Idem*, TORRESI y FAGIOLO (eds.), *op. cit.* (nota 6), p. III.

¹⁹ *The Illustrated Bartsch, Italian Masters on the Seventeenth Century*, P. BELLINI (ed.), 46, vol. 21 (part. 1), Nueva York, 1982, 10 (55), p. 82; *Idem.*, 46 (Commentary), Nueva York, 1985, pp. 158-160.

²⁰ *Relazione de' fuochi artificati e feste fatte in Roma Per la Coronazione del nouello Cesare Leopoldo Primo Dall' Eminentissimo, e Reuerendissimo Sig. Cardinal Colonna Protettore del S. Romano Imperio, & c. Colla descrizione delle Cirimonie, e Solemnità fatte in Francfort nella Coronazione di sua Maestà CESAREA il primo di Agosto MDCLVIII. All'Illustrissimo Seg. e Padrón mio Colendissimo il Sig. DON ANTONIO COLONNA ROMANO de'Duchi di Montalbano in Sicilia*, Roma, Francesco Caualli, 1658; ya citado en M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Festa a Roma, dal rinascimento al 1870*, Turín, 1997, p. 251.

²¹ «*Fra gli ornamenti delle statue che rispíndono nel palazzo di questo principe [...] la Deificazione di Claudio con la sua testa radiata sopra l'Aquila y trofeo de'Britanni, hoggi questa maravigliosa scultura destinata in dono alla Maestà Cattolica*», en G.P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie e ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma, 1664, p. 19.

²² P.S. BARTOLI y G.P. BELLORI, *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, 2.ª ed., Roma, 1693, p. 80.

²³ «*Ce beau bas relief appartenoit aux Princes Colannes; le Cardinal Jérôme Colonne le fit transporter a Madrid pour en faire present à Philippe IV*», en B. DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures, tome*

cinquieme, qui comprend les funerailles, les tombeux & les mausolées... 2.ª ed. aum. y corr., París, 1722 (1719, imag. CXXIX), pp. 121-122.

²⁴ LAVIN, *op. cit.* (nota 4), pp. 180-181; posteriormente, el mismo autor ha vuelto sobre el tema en diversas ocasiones, por ejemplo en «Bernini's image of the Sun King», en *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, 1993, pp. 139-202, aquí p. 166; *Bernini e il Salvatore. La «buona morte» nella Roma del Seicento*, Roma, 1998, pp. 48-49.

²⁵ «*Jueves 12 de marzo del mismo año [1665] a las tres de la Tarde habiendo venido (nombrado por el rey N. Sr) El cardenal d. Geronº Colona, desde Roma a esta corte para lleuar la serenissima Infanta de España Dª Margarita de Austria, al señor Emperador Leopoldo Ignacio de Austria, su esposo. Entrò en publico en esta corta acompañado del Almirante de Castilla y fue à besar las manos à sus Magestades catholicas rey y Reyna Principe y Emperatriz, [...] yo conoci à este eminentissimo señor siendo sumiller de cortina del rey N. Sr. y camarero del Serenissimo Sr. cardenal Infante D. Fernando de Austria hermano de su Magd.*», en D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, 2008, p. 77.

²⁶ CARINCI, *op. cit.* (nota 4), pp. 18-26; E. A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, New Providence, Londres, París, 1996; L. y B. DI MEDA, «La collezione del cardinale Girolamo I Colonna», en *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, 2003, pp. 113-127; N. GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, 2004, pp. 33-36.

²⁷ «Acostumbraban los Romanos para sinificar la deificación del Emperador difunto, poner sobre vn globo vn Aguila, tendidas las alas, en postura de querer bolar, qual se ve en la medalla de L. Vero con la inscripcion, CONSACRATIO. Y en la del Emperador Caracalla, el Aguila se leuanta de vn ara, a donde està encendido el fuego. Sobre el tumulo del Emperador Seuero pusieron vn Aguila, y quando empeço à emprenderse el fuego, se soltó, y subio por el aire hasta que la perdieron de vista, por dar à entender al vulgo era el alma del Emperador, que subia al cielo, de que hazense muchas medallas suyas...», en J. HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales* [Madrid, Luis Sánchez, 1610], facs. de

C. BRAVO-VILLASANTE (ed.), Madrid, F.U.E., 1978, Cent. I, Emb. 34, f. 34.

²⁸ Un análisis sobre posibles precedentes antiguos para la inspiración de los Leoni en LAVIN, *op. cit.* (nota 4), p. 45; también *Carolus*, cat. exp., F. CHECA (dir.), Museo de Santa Cruz, Toledo, Madrid, 2000, n.º 72, p. 264; R. COPPEL ARÉIZAGA, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, n.º 12; *Felipe II. Un monarca y su época*, cat. exp., F. CHECA (dir.), Museo Nacional del Prado, 1998, n.º 82; *Los Leoni (1509-1608): esculturas del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, cat. exp., B. BARTOLOMÉ, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, n.º 2, pp. 110-112.

²⁹ «En muchas de las medallas y monedas assi de consules como de Emperadores, se vee el Aguila de pies sobre el rayo de Iupiter. Y en otras el Aguila tiene por cabeça, la cabeça de Iupiter. Algunas se veen que lleua el Aguila sobre sus alas las cabeças de Iupiter y Iuno, como aue que esta particularmente consagrada à Iupiter», en G. DU CHOU, *Los discursos de la religion, castramentacion, asiento del Campo, Baños y exerciçions de los Antiguos Romanos y Griegos, Del Illustre Guillermo de Choul... Traduzido en Castellano de la lengua Francesa por el Maestro Balbuzar Perez del Castillo... En Leon de Francia, en casa de Guillermo Rovillio, 1579* (1.ª ed. francesa de 1556), p. 47.

³⁰ Como recogía Mignault en sus comentarios y, posteriormente, Diego López en su traducción castellana: «Si lo queremos entender por Carlos Quinto (en cuyo tiempo vivió Alciato) es dar a entender, que así como el águila es la más fuerte entre las aves, así nuestro Emperador fue el más fuerte, y valeroso Capitán que huvo en su tiempo»; ALCIATO, *Emblemas* [1531]; S. SEBASTIÁN (ed.), Madrid, 1993, p. 67; G. DE TERVARENT, *Attributes et symboles dans l'art profane [1450-1600]*, reed., Ginebra, 1997, p. 23.

³¹ V. TORTORETTI, *Capilla Real con observaciones propias de la del Rei Catbolico*, Madrid, Francisco Martínez, 1630.

³² A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, pp. 74-75; A. PASCUAL CHENEL, «Retórica del poder y persuasión política, los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, 331 (2010), n.º 331, pp. 124-145.

³³ Sabemos que la escultura romana se apoyaba en otro basamento durante su permanencia en la colección del palacio Colonna de Roma. Así se cita en los archivos Colonna, CARINCI, *op. cit.* (nota 4), p. 47, nota 139.

³⁴ E. HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, n.º 201, pp. 119-120.

³⁵ COPPEL ARÉIZAGA, *op. cit.* (nota 28), n.º 253, p. 445.

³⁶ R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix, According to Classical and Early Christian Tradition*, Leiden, 1972; una selección de textos clásicos sobre el tema en A. ANGLADA ANFRUNS, *El mito del Ave Fénix*, Barcelona, 1983.

³⁷ E.H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985, pp. 361 y ss.

³⁸ Así se considera por ejemplo en S. SEBASTIÁN (ed.), *Fisiólogo, atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986, pp. 39 y ss. y 69 y ss.

³⁹ G. RUSCELLI, *Le imprese illustri* [1560], Francesco Rampazetto, 2.ª ed., Venecia, 1566, libro II, p. 35.

⁴⁰ «*Cybos, che in Latino si dice Cubus, & vuol denotar vna cosa quadra, come sono dadi da giocare*», en *ibidem*, p. 37.

⁴¹ «*Et col vedersi il Sole nel segno del Montone, ne viene con bellissima gratia ad augurar vna nuoua, & felicissima primavera, di più tosto vna felicissima rinouatione, di vn quasi vero nuouo nascimento del mondo, tenendosi per cosa certa fra i dotti, che quando il mondo fu creato da Dio, il Sole si ritrouasse in detto segno*», en *ibidem*, p. 41.

⁴² «*Et con la pietra quadra si vien à denotar la fermezza, come enlla precedente del padre s'è pur'èsposto. Lucello, che tiene il piede sopra tal pietra, è quello, che comunemente in Italiano si dice Cicogna. La quale da gli anticbi è stata sempre posta per simbolo, di denotation della gratitudìne. Onde chiaramente si può comprendere, che l'Autore dell'Impresa, rappresentando per tal'augello se stesso, voglia dimostrare, guardando nel Sole, di ringratiar 'Iddio della promessa fatta al padre, che la virtù della lealtà, & sincerità vera sarebbe in esso, & ne' suoi descendenti in infinito. Et l'Autore perciò col Motto dice starsi fermissimo in sì la pietra quadra con questa buona gratia di lealtà, & in vn medesimo tempo mostra di voler nutrir il padre, & suoi passati vecchi (si come fa la Cicogna) [...] che essendo la più parte de' maggiori di questo Autore stati di continuo nella diuotion della Casa maggiori di questo Autore stati di continuo nella diuotion della Casa*

d'AUSTRIA, egli ora in particular nuouamente si sia stabilito al seruitio del Re FILLIPPO, da i veri effetti chiamato Catolico. Onde nella natura dell'ocello, gratissima, & pietosissima uerso il padre & la madre, comprendendo l'Autore se stesso, venga à mostrar la conoscenza del debito suo in amare, riuerire, & seruire il detto Re suo, alquale non meno si conosca tenuto, che al padre stesso. Nè maggior osseruanza potria mostrargli, che lo star di continuo col pensiero, & con gli occhi intentissimo à contemplar lo splendor suo, la sua gloria, e'l suo valore», en *ibidem*, p. 41.

⁴³ DE TERVARENT, *op. cit.* (nota 30), pp. 125-126.

⁴⁴ HORAZOPOLO, *Hieroglyphica*, J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), Madrid, 1991, cap. X, III, p. 375.

⁴⁵ ALCIATO, *op. cit.* (nota 30), emblema XXX, p. 64.

⁴⁶ HOROZCO Y COVARRUBIAS, *op. cit.* (nota 27), centuria II, fol. 189.

⁴⁷ SEBASTIÁN (ed.), *op. cit.* (nota 38), pp. 127-130.

⁴⁸ C. RIPA, *Iconología*, Madrid, [1593] 1987, I, p. 468 y II, p. 224-225; otros ejemplos de utilización de la cigüeña en la emblemática de la época en A. BERNAT VISTARINI y J.T. CULL, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, 1999, pp. 200-204.

⁴⁹ R. RICCI, «Alberico I Cybo Malaspina e sue monete, alcuni aspetti e caratteri di una interessante monetazione», en *Giornale storico della Numismatica e del territorio Lucense*, 1989, pp. 5-21.

⁵⁰ F. PETRUCCI, «Alberico Cibo Malaspina», en *Dizionario biografico degli italiani*, t. XXV, Roma, 1981, pp. 261-265.

⁵¹ Agradezco a la profesora Alicia Morales Ortiz su amable ayuda para la traducción de estos textos griegos.

⁵² F. SANSOVINO, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venecia, 1582, libro I, fol. 94v; el mismo autor también explicaba los antecedentes de la familia Cybo y su escudo de armas: «*Antichissima famiglia Cybo venne di Grecia in Italia, et allora si chiamaua Cubea, da i Cubi o quadretti della sua insegna, perche facendo nello scudo in campo d'oro una fascia a trauerso di molti quadretti azzurri & bianchi alternati & dipinti con spatii uguali; prese la denominatione da preditti quadri, i quali sono chiamati Chiusos nella lingua Greca, & cubi nella Latina*», en *ibidem*, fol. 94.

⁵³ En el año 2006 se publicó una magnífica edición dirigida por Claudio Palandrani que reproduce con gran calidad la totalidad de los dibujos conser-

vados; C. PALANDRANI (ed.), *Corpus di Vedute dei Feudi Cybei. Conservato presso l'Archivio di Stato di Massa*, Massa y Carrara, 2006; agradezco a D. Claudio Palandrani su generosa ayuda en el Archivo di Stato di Massa y las imprescindibles informaciones sobre la historia del lugar que me transmitió.

⁵⁴ L. PASSEGGA y S. PRAMPOLINI, «Un Corpus di vedute Cybo-malaspiniane ne seicentesche, l'immagine e la storia», en las actas del congreso *Alberico I Cybo Malaspina, il Principe, la Casa, lo Stato (1553-1623)*, Módena, 1995, pp. 307-346.

⁵⁵ Sobre la figura de Alberico I véase también C. GIUMELLI y O. RAFFO MAGGINI (dirs.), *Il tempo di Alberico*, 1553-1623, cat. exp., Palazzo Ducale, Massa, Pisa, 1991; C. PALANDRANI, *Alberico e Massa. La città e il Giardino*, Massa, 2003.

⁵⁶ G. STRAFFORELLO, *La Patria. Geografia dell'Italia. Provincie di Massa e Carrara, Lucca, Pisa, Livorno*, vol. 14, Milán, Roma, Nápoles, 1896, pp. 7-9.

⁵⁷ C. GIUMELLI, «Le mura di Massa e Carrara», en *Alberico I Cybo Malaspina*, *op. cit.* (nota 54), pp. 141-170.

⁵⁸ «Se paso a la en q despachaua Su Magd q santa g[lor]ia aya Y en ella se allo [...] Una medalla del emperador claudio sobre una aguila con su pedestal en q hay diferentes figuras tasada en ocho mill dcds de Plata por el d[ic] ho Don Sebastian de herrera», en Archivo del Palacio Real de Madrid, Ag. leg. 38, exp. 2, «Inventario de pinturas del Alcazar. 1666» [s. f.]; errores de transcripción del inventario omitieron que la pieza se encontraba sobre el pedestal que conocemos, por lo que desde Villaaamil y Castro, muchos autores creyeron que este había llegado posteriormente; véase J. VILLAAMIL Y CASTRO, «Grupo de mármol conocido por la Apoteosis de Claudio que se conserva en el Museo Nacional de Pintura y Escultura», en J.D. DE LA RADA Y DELGADO, *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1875, pp. 22-45.

⁵⁹ A. SÁNCHEZ RIVERO y A. MARIOTTI (eds.), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, p. 123.

⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 32), pp. 74-75.

⁶¹ L. MUSSI, *Il Cardinale Alderano dei Principi Cibo-Malaspina dai documenti del R. Archivio di Stato di Massa*, Massa, 1913.

⁶² L. PASTOR, *Historia de los Papas, desde fines de la Edad Media*, Barcelona, 1910, t. XXXI, p. 46.